Sens w maszynie – Buster Keaton i *Generał*

Sławomir Masłoń

Kończąc swój artykuł o kinie Bustera Keatona i być może mając na myśli w szczególności ostatnie ujęcie *Generała* (*The General*, 1926), Tom Gunning pisze, że jego filmy sugerują, iż w XX w. *człowiek musiał nie tylko nauczyć się pracować w nowy sposób, ale także ruszać się, upadać i kochać się w nowym rytmie, by nadążyć za systemami, które nie są już dostosowane do ludzkich potrzeb* [1]. W ten sposób usiłuje on wpisać Keatona (oraz zapewne siebie) na długą listę XIX- i XX-wiecznych autorów oddających hołd temu, co giętkie, spontaniczne i organiczne, a odrzucających to, co mechaniczne, na listę, którą w anglojęzycznym świecie rozpoczynają Samuel T. Coleridge, Thomas de Quincey i John Ruskin. Co więcej, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że Keaton był komikiem, ta linia romantycznych krytyków technologii (a także kolei! [2]) schodzi się ze znacznie dłuższą tradycją, w której komedia jest traktowana jako niski gatunek zajmujący się podłym ciałem, któremu nie staje ducha, ciałem, które podcina duchowi skrzydła. Ten interesujący nas moment zejścia został chyba najdobitniej opisany w teorii śmiechu Bergsona, dla którego esencją komedii jest *mechaniczność powlekająca życie* [3], ujawniająca się właśnie w sytuacjach, w których spontaniczność ducha zostaje pokonana przez bezwład materii lub przyzwyczajenia. A zatem czy Keaton jest nieświadomym bergsonistą? Przyjrzymy się temu zagadnieniu dokładniej, lecz zanim to zrobimy, już można powiedzieć, że byłoby to dość dziwne, ponieważ był on slapstickowym komikiem, który *odrzucał do końca swych dni pomysły, że jest artystą, zwięźle nazywając je „tymi bzdurami o geniuszu”* [*that genius bullshit*] [4] i twierdził, że *gdyby nie został komikiem, byłby inżynierem budownictwa* [5]. Co więcej, jeśli wziąć pod uwagę *Generała*, można także zapytać: dlaczego Keaton miałby kręcić film pełnometrażowy, którego główną treść stanowiłyby szczegóły prowadzenia parowozu, tylko po to, by pokazać, jakie to dehumanizujące, skoro wystarczyłby do tego epizod obrazujący „szaleństwo” mechanizacji, jak ma to miejsce na początku *Dzisiejszych czasów* (*Modern Times*, 1936) Charliego Chaplina?

To, że ciało i maszyna znajdują się w centrum narracji *Generała*, jest bezdyskusyjne. Jednak czy któreś z nich jest przedstawione jako niskie, ograniczające lub obce? Można mieć co do tego poważne wątpliwości. Jeśli zacząć od stosunku Keatona do własnego ciała, okaże się, że jako były artysta wodewilowy jest on z niego zdecydowanie dumny – oczywiście nie z ciała jako estetycznego (i atletycznego) przedmiotu, lecz z jego akrobatycznych zdolności, to znaczy z tego, jak ono d z i a ł a, nie jak wygląda. Keaton podkreśla to przez cały czas trwania *Generała* (a także w wielu innych swych filmach) za pomocą planów ogólnych, które dominują w gagach opartych na fizycznej sprawności aktora (niezależnie od tego, czy

bohaterowi zamierzona czynność udaje się czy nie). W scenach tego rodzaju montaż prawie nigdy nie jest stosowany, by pokazać widzowi, że cała (niebezpieczna i fizycznie wymagająca) sytuacja przedstawiona na ekranie rzeczywiście miała miejsce podczas filmowania, że nie została ona „sztucznie" stworzona za pomocą montażu bliższych planów bez ryzyka dla aktora. Znana scena, w której bohater, Johnny Gray, siedzi na poruszającym się wiązarze swego parowozu, może posłużyć tu za przykład. Gag ten mógł zostać zmontowany w taki sposób, by nie narazić aktora na żadne niebezpieczeństwo: na przykład można było pokazać parowóz w planie ogólnym i Johnny'ego siedzącego na jego nieruchomym wiązarze, a następnie w planie pełnym bohatera na poruszającym się wiązarze, bez ukazywania całego parowozu. W ten sposób wiązar mógłby być poruszany na przykład ręcznie przez kogoś znajdującego się poza kadrem. Pokazując nam cały poruszający się parowóz i zgnębionego Johnny'ego, który nie zwraca uwagi na to, że wznosi się i opada, siedząc na łączącej koła metalowej belce, Keaton podkreśla trudność gagu oraz niebezpieczeństwo z nim związane, a co za tym idzie – swoje zdolności akrobatyczne [6].

Inną właściwością ciała Keatona, uwypukloną w filmie, jest specyficzny sposób, w jaki aktor się porusza, często opisywany jako sztywny i mechaniczny. Stykamy się z nim już na początku *Generała*, gdy Johnny wysiada z parowozu i udaje się do domu swej ukochanej, Annabelle. Idąc patrzy prosto przed siebie, a jego ruchy są jednostajne i mechanicznie miarowe, jakby był parowozem poruszającym się po szynach. Co więcej, dołączają do niego dwaj chłopcy, którzy zachowują się w ten sam sposób, tak że razem tworzą oni coś w rodzaju ludzkiego pociągu, do którego – jako trzeci „wagon" – przyłącza się Annabelle, niezauważona przez resztę. Zatem mamy tu niewątpliwie do czynienia z sugestią, że Johnny staje się parowozem, a zarazem z aluzją do późniejszego włączenia w ten proces Annabelle. Czy jednak proces ten jest „odczłowieczający", jak się to sugeruje?

Zależy to od tego, jak rozumiemy, co znaczy być człowiekiem. Jeśli wybierzemy za wieloma innymi drogę Bergsona, będziemy mówili o uczuciach, spontaniczności, wyrazistości – w skrócie: o ludzkim wnętrzu, wewnętrznym „życiu duchowym". Ale co, jeśli jednym z wielkich osiągnięć Keatona jest właśnie stworzenie bohatera, który nie posiada takiego wnętrza? Brak ten staje się szczególnie widoczny, jeśli porównamy postacie Keatona z innymi słynnymi komikami jego czasów, szczególnie z Chaplinem. Buster Keaton, w odróżnieniu od włóczęgi Chaplina, nigdy nie stara się narzucić widzowi z góry określonych uczuć czy też przekonać nas o niewinności i delikatnych uczuciach swej postaci [7]. Luis Buñuel nazwał go nawet *wielkim specjalistą w zwalczaniu wszelkiej sentymentalnej infekcji* [8]. Ten brak sentymentalizmu jest zwykle łączony ze znakiem firmowym Keatona, tzn. z jego „kamienną" twarzą. Ale czy jest to tylko znak firmowy, w taki sam sposób, w jaki kostium Chaplina kwalifikuje go jako włóczęgę? Komentatorzy często usiłują ratować „człowieczeństwo" postaci Keatona, zauważając, że jego kamienna twarz nie jest w końcu taka kamienna oraz że choć Keaton się nie uśmiecha, jego twarz jest mimo to całkiem ekspresyjna. Czy jednak jej „neutralność" nie powinna przypomnieć nam słynnego epizodu z historii kina, w którym neutralna twarz gra kluczową rolę? Eksperyment Lwa Kuleszowa, w którym zmontował on pozbawioną wyrazu twarz aktora z ujęciami przedstawiającymi talerz zupy, trumnę czy bawiącą się dziewczynkę, wywołując w umysłach publiczności nieistniejący wyraz odpowiednio głodu, smutku czy radości malujący się na twarzy aktora, może

w pewnym stopniu wyjaśnić wrażenie ekspresyjności twarzy Keatona doświadczane przez niektórych widzów [9].

Co zatem sprawia, że choć mamy do czynienia z postacią, której brakuje konwencjonalnego sentymentalnego wnętrza, to nie jest ona postrzegana jako marionetka? Powodem tego jest właśnie jej cielesna aktywność – to ciało, a nie wnętrze czyni z niej indywidualną postać. Choć ruchy postaci są „mechaniczne", nie sprawia ona wrażenia martwej maszyny; wręcz przeciwnie – wydaje się, że paradoksalnie jej ciało jest przepełnione życiem. Wraz z kamienną twarzą zostaje nam dane szczególne („nieatrakcyjne", „drobne") ciało, które w szczególny sposób się porusza – i prawdę powiedziawszy, neutralność twarzy tylko uwydatnia pomysłowość jego „mechanicznych" ruchów [10]. To właśnie te ruchy i to ciało czynią postać Keatona unikatową – szczególne zdolności cielesne (zdolności tego konkretnego ciała) są tutaj źródłem najbardziej o s o b i s t e g o działania (Keaton porusza się jak nikt inny), choć nie mają nic wspólnego z głębią psychicznego wnętrza.

Co więcej, „mechaniczne" ruchy ciała Johnny'ego w najmniejszym stopniu nie są pozbawione gracji ani nudne. W *Generale* jesteśmy świadkami skomplikowanego „tańca" czy też „baletu", w którym to parowóz (mówiąc dokładniej, dwa parowozy: Generał i Teksas), a nie Annabelle, jest rzeczywistym partnerem Keatona: rozłączają się oni, schodzą, podążają jeden za drugim, nieustannie wymieniając się rolą prowadzącego. Jednak taki taniec najwyraźniej nie jest w smak propagatorom ludzkiego wnętrza duchowego, którego taniec powinien być podobno „prawdziwym" wyrazem. Co zatem zrobić z choreografią, która wyraża to, jak Johnny staje się parowozem, a co za tym idzie, jak parowóz staje się Johnnym? A właściwie nie „wyraża", ponieważ wyrażanie jest kategorią odnoszącą się do wnętrza, lecz po prostu wspaniale to u k a z u j e. I robi to w wybitnie p o e t y c k i sposób, o ile poezja może być rozumiana (a tak chyba rozumiana być musi) bez przywoływania płaczliwych dźwięków harfy i dobrotliwych tonów fortepianu. Wbrew tradycji Coleridge'a i Bergsona należy podkreślić, że nie istnieje sprzeczność między tym, co poetyckie, a tym, co mechaniczne, i nic dziwnego, że już Walt Whitman w swym wierszu o lokomotywie był tego świadomy:

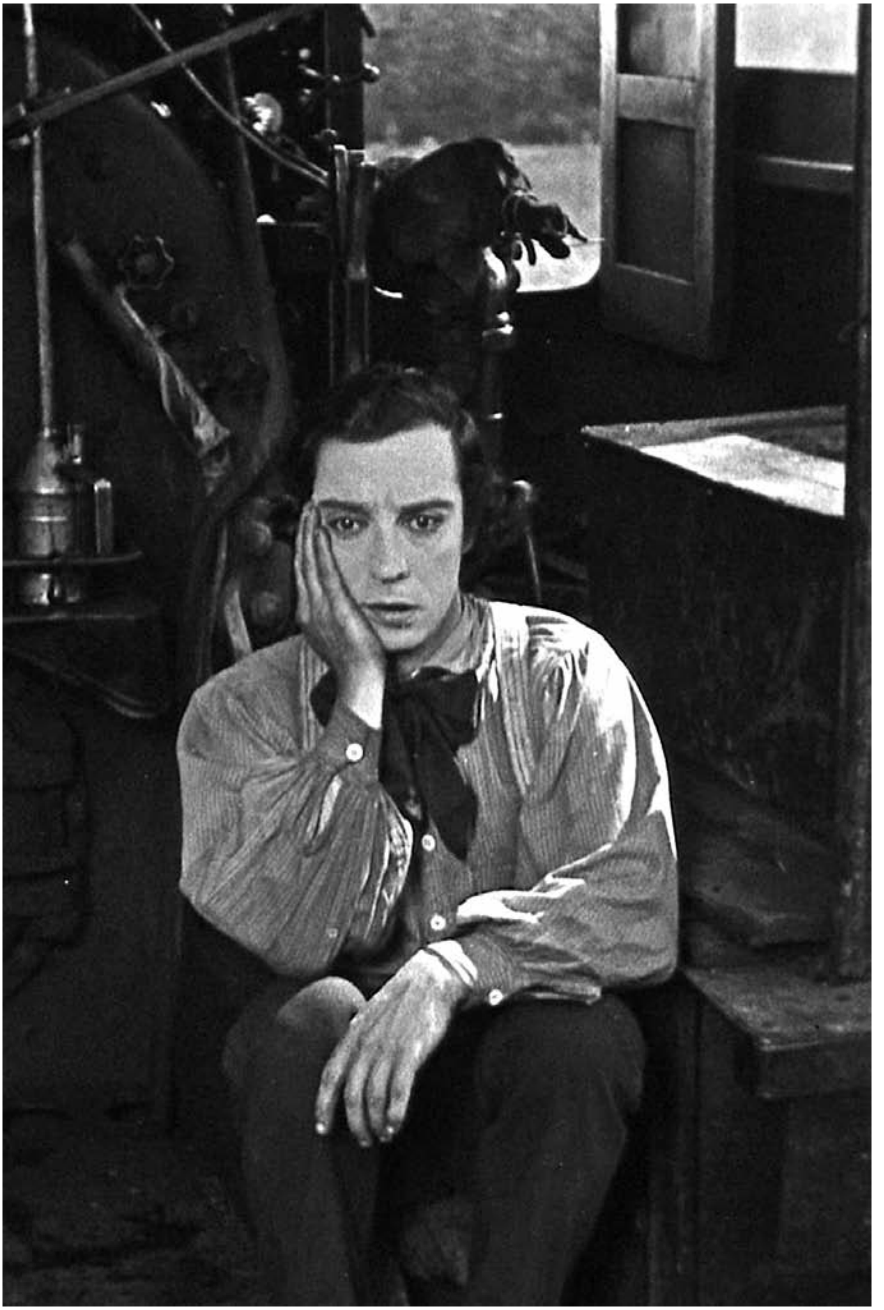
Dziko-gardła piękności!
Tocz się przez mą pieśń z całą swoja bezładną muzyką, swymi lampami kołyszącymi się nocą,
Swym szaleńczo świszczącym śmiechem, echem powracającym, dudniącym jak trzęsienie ziemi, budzącym wszystko,
Sama dla siebie prawem, swego toru trzymająca się pewnie,
(Nie twoja słodycz wdzięczna płaczliwej harfy i dobrotliwego fortepianu,)
Tryle twych gwizdów od skał i wzgórz odbite,
Niosą się przez prerie szerokie, ponad jeziorami,
Ku wolnemu niebu swobodne, radosne i mocne [11].

Jednak, jak widać, Whitman idzie jeszcze dalej – w odważnym geście bez wahania łączy mechanizm z wolnością. Choć w kontekście jego wiersza może pojawić się pokusa, by postrzegać prędkość jako dającą tylko z ł u d z e n i e wolności (bo przecież w rzeczywistości znajdujemy się na z góry określonej trasie toru kolejowego), to nie jest to takie oczywiste w przypadku *Generała*, gdzie prędkość – mimo



że niepozbawiona znaczenia w narracji opartej na pogoni („mechaniczna" konwencja komedii slapstickowej!) – nie jest najważniejszym elementem w ewolucji pełnego wdzięku tańca, który ukazuje stawanie się człowieka maszyną i maszyny – człowiekiem. Nadszedł zatem czas, by zadać być może dziwne pytanie: czy stawanie się Johnny'ego parowozem może uczynić go autonomicznym? I co autonomia miałaby znaczyć w takim kontekście?

Nie posiadając wnętrza, Johnny nie ma uczuć w sensie sentymentalnym. Na pierwszy rzut oka może się to wydać zaskakujące, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że fabuła *Generała* jest oparta na schemacie romantycznego melodramatu: bohater musi zdobyć przedmiot wyznaczony przez ukochaną (mundur konfederatów), a także, co jeszcze bardziej melodramatyczne, uratować ją z rąk wroga. Jednak, jak zauważa wielu komentatorów, choć Annabelle wyznacza bohaterowi zadanie, które stanowi formalną ramę narracji, jej rola w filmie jest raczej peryferyjna: ścigając Generała, Johnny nie wie nawet, że znajduje się ona w pociągu, przypadkowo porwana przez szpiegów armii Północy, a jej nieobecność w drodze powrotnej niewiele zmieniłaby fabułę. Co więcej, inaczej niż na przykład u Chaplina, który często umieszcza postać młodej kobiety w fabularnym centrum swoich filmów i tak też ją pokazuje (pojawia się ona w wielu zbliżeniach, w strugach niebiańskiego światła itp. [12]), w *Generale* Annabelle gra przeważnie rolę paczki, którą należy przetransportować (taką paczką czasem dosłownie się staje: jako związany więzień w drodze do Chattanoogi lub jako zawartość worka po butach, który Johnny umieszcza w wagonie bagażowym), i nigdy nie jest traktowana jak dama, ani przez Johnny'ego, ani przez Keatona jako reżysera.



Dodatkowo, jeśli wziąć pod uwagę historię filmową, można powiedzieć, że w komedii slapstickowej romantyczny melodramat był konwencją „nieorganiczną”. Wczesne nieme komedie, tzw. *two-reelers*, składały się z serii luźno powiązanych epizodów, ponieważ były krótkie (ok. 20 minut) i dlatego mogły liczyć na utrzymanie zainteresowania publiczności dzięki samym gagom. Gdy nastały czasy filmów pełnometrażowych, potrzebna była historia ramowa, by narracyjnie uzasadnić serię gagów, które mimo to nadal pozostawały najważniejsze. Najpopularniejszym i najelastyczniejszym schematem narracyjnym zrozumiałym dla masowej publiczności był romantyczny melodramat, w który wtłaczano materiał slapstickowy w najbardziej „mechaniczny” sposoby. Sam Keaton podsumował zastosowanie przez siebie romantycznej fabuły tak: *Zwykle było troje głównych bohaterów – czarny charakter, ja i dziewczyna, która nigdy nie była ważna. Potrzebna była tylko po to, byśmy z czarnym charakterem mieli o co walczyć* [13]. Być może wcale nie takie to zaskakujące, że właśnie sentymentalna fabuła okazuje się w tym wypadku „mechaniczna” i pozbawiona życia.

Jeśli romantyczna historia jest czymś narzuconym z zewnątrz, to co można powiedzieć o innym, równoległym wątku narracyjnym – wojnie secesyjnej? Często zwraca się uwagę na to, że końcowa bitwa w *Generale* jest sekwencją sztucznie dodaną do właściwej narracji, której struktura zostaje przedstawiona widzom na początku filmu w kwaterze głównej armii Północy jako mapa schematycznie obrazująca trasę z Marietty do Chattanoogi, nad którą pochylają się kapitan Anderson i generał Thatcher. Przejazd tam i z powrotem jest właśnie tym, czego dokonuje maszyna Johnny’ego. Co więcej, choć film nosi tytuł *Generał*, parowóz nie odgrywa żadnej roli w scenie bitwy, podczas gdy ma kluczowe znaczenie we wszystkich innych epizodach (z wyjątkiem nocnej sceny w lesie, do której jeszcze wrócimy). Chociaż Noël Carroll, próbując uzasadnić obecność sceny bitwy, argumentuje, że musi mieć ona miejsce, ponieważ pozwala Johnny’emu zdobyć mundur oficera konfederatów, a zatem zamknąć ramę fabuły [14], można mieć tu co najmniej dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, choć Johnny walnie przyczynia się do zwycięstwa, zabijając snajpera armii Północy i wysadzając tamę, obie te akcje to rezultat jego nieudolności jako żołnierza – są one dziełem przypadku. Nic, co wiąże się z jego rolą maszynisty, nie jest działaniem tego rodzaju – nawet jeśli Johnny’emu nie udaje się coś, co zaplanował, porażka nie wynika z jego niezręczności lub braku kompetencji, lecz jest spowodowana czymś w rodzaju bezwładu materii tak charakterystycznego dla świata slapsticku. Po drugie, Johnny zdobywa tytuł do „chwały” (a zatem i do munduru) już przed bitwą, ponieważ w pojedynkę wkroczył na terytorium wroga, uratował Annabelle i wrócił z wiadomością o planowanym ataku armii Północy.

Jednak być może zagłębianie się w szczegóły fabuły nie ma większego sensu, jeśli zauważyć, że cały wątek związany z wojną secesyjną pełni podobną funkcję jak wątek romantyczny – jest czymś narzuconym z zewnątrz. Początek filmu (zaloty i próba wstąpienia do armii) i jego koniec (bitwa) w takiej właśnie formie znajdują się w nim po to, by w oczach widzów zracjonalizować pościgi parowozami za pomocą dwóch najpopularniejszych narracji kina masowego (sentymentalnej i heroicznej); są one jednak pozbawione znaczenia w głównej, środkowej części. W obu „zewnętrznych” narracjach Johnny został ukazany jako fajtłapa – jest niezdarny jako żołnierz (w scenie bitwy nie wie, co ma robić, a rezultatem tego są

wspomniane wyżej przypadki) i równie niezdarny jako kochanek (gdy odwiedza Annabelle, daje jej swą fotografię, na której jest ukazany na tle parowozu, siada na sofie i nie ma pojęcia, co robić dalej). Johnny jako postać nie wie, jak się zachować w żadnej z tych sytuacji, ponieważ cele i „wartości" obu tych narracji są mu całkowicie obce – na to, co sobą reprezentuje, nie ma w nich miejsca. Jego zadaniem narracyjnym jest po prostu prowadzenie parowozu, co nie jest środkiem do jakiegokolwiek celu, czy byłaby nim wojna, czy miłość. Celem jest prezentacja mechanizmu, który jest doskonały i sam w sobie interesujący. I tu Keaton – człowiek, który nie uważał siebie za artystę, lecz za rzemieślnika – być może nie tak znowu niespodziewanie znajduje swoje miejsce pomiędzy wielkimi awangardowymi filmowcami swych czasów, takimi jak Dziga Wiertow czy Walter Ruttmann, których najsłynniejsze filmy *Człowiek z kamerą* (1929) i *Berlin, symfonia wielkiego miasta* (1927) ukazują nam nowoczesne miasto – inny „mechanizm", który nie ma znaczenia ani wnętrza, lecz który po prostu d z i a ł a.

Co interesujące, prawie żaden z komentatorów nie mówi o wspomnianej „zewnętrzności" wątku wojennego wprost, lecz w sposób okrężny, twierdząc, że film nie wartościuje stron zaangażowanych w wojnę secesyjną (film, w którym wojna nie byłaby tylko pretekstem do przedstawiania czegoś innego, musiałby mieć na ten temat coś do powiedzenia) [15]. Ale czy rzeczywiście tak jest? Czy nie jest tak, że to, co komentatorzy odczytują jako neutralność w stosunku do stron konfliktu, jest właśnie wynikiem „nieorganicznego" statusu wątku wojennego w filmie (każdy inny pretekst dla pogoni pociągami byłby równie dobry)? Czy takiemu brakowi formalnej jedności koniecznie musi towarzyszyć sugerowana „neutralność" filmu? Oczywiście jeśli film ma coś do powiedzenia na temat wartości wyznawanych przez strony konfliktu, nie przekazuje tego w zwykły melodramatyczny sposób, gdzie jedna strona jest bezwartościowa i zła, a druga dzielna i dobra. Jeśli jednak wziąć pod uwagę analizowane przez nas trzy wątki fabuły (wojna, miłość, parowóz) i zwrócić uwagę na to, w jakiej relacji są względem do siebie, sprawa oceny – co do wartości – może ukazać się w innym świetle.

Wspomnieliśmy już o dziwnym odwróceniu, które ma miejsce w *Generale*. Z jednej strony wątki, które zwykle są związane z ludzkim wnętrzem (to, co sentymentalne i to, co heroiczne), funkcjonują w filmie jako zewnętrzne, trywialne i mechaniczne. Z drugiej strony wątek parowozu, choć przedstawia „odczłowieczające" stawanie się maszyną, okazuje się dziwnie zajmujący, wyrafinowany i poetycki. Dodatkowo tylko ten drugi niesie ze sobą wartości poznawcze: wiele dowiadujemy się z niego o prowadzeniu parowozu, ale nic o miłości czy wojnie. Co więcej, jeżeli rozważyć dyskursywne światy, do których należą te trzy wątki, to miłość i wojna wiążą się ze sobą, przeciwstawiając się maszynie. To, co sentymentalne i to, co heroiczne jest częścią romantycznej ideologii organiczności i stanowi estetyczno-moralny fundament obrazu Starego Południa, którego podstawowymi wartościami są rycerskość oraz sentymentalizm i którego dość odrażającym wcieleniem w świecie filmu niemego są *Narodziny narodu* D. W. Griffitha (1915).

Maszyna jest przeciwstawiana temu, co organiczne i naturalne, od samego początku filmu. Zaczyna się on od dwóch ujęć pędzącego Generała, ale już w trzecim ujęciu widoczny na pierwszym planie zaprzęgnięty do bryczki koń cofa się przestraszony, a po chwili widzimy, dlaczego: na planie środkowym pojawia się „żelazny koń" Johnny'ego i zasłania malowniczy widok miasteczka. W innym miejscu

filmu, gdy Johnny i Annabelle znajdują się w lesie na terytorium wroga, natura nagle „wariuje": piorun uderza w drzewo tuż obok nich, atakuje ich niedźwiedź, wpadają we wnyki, a przez cały czas deszcz wściekle zacina. Ponieważ Johnny stał się jednością z parowozem, nie ma dla niego miejsca w tym krajobrazie przynależącym do organicystycznej ideologii, której agresji jesteśmy świadkami – Natura, a raczej kategoria „naturalności" ukazuje się nam jako złośliwa i pełna sztuczności fikcja.

Ideologia tego, co organiczne – która swój „południowy" wyraz polityczny znajduje (jeśli pozostać przy *Narodzinach narodu*) w obrazach czarnoskórych szczęśliwych z bycia niewolnikami i ich rycerskich panów zalecających się do sentymentalnych dam – jest również glebą, która żywi ideał doskonałego dzieła sztuki stworzonego przez wrażliwość geniusza. Tym samym wracamy do początku tekstu: dzieło geniusza to najwyższe wcielenie spontanicznej ludzkiej wewnętrzności, która jest antytezą mechaniczności. W słynnym fragmencie *Biographia Literaria* Coleridge posuwa się do tego, że dzieli źródło ludzkiej kreatywności na dwie nierównoważne części: spontaniczne lub też organiczne dzieło sztuki jest wytworem wyższego rodzaju wyobraźni (*imagination*), podczas gdy wszystkie inne owoce ludzkiego umysłu są produktem jej niższego rodzaju (*fancy*), ponieważ jest w nich coś sztucznego i wymuszonego („mechanicznego") [16]. Choć w zasadzie możemy być pewni, że Keaton nie studiował Coleridge'a, wiemy już, że intuicyjnie odrzucał organicystyczną mistyfikację: wolałby być inżynierem niż artystą przyczyniającym się do głoszenia *bzdur o geniuszu*. Czy to wszystko, o czym wspomniano powyżej, nie składa się na komentarz do wartości reprezentowanych przez strony konfliktu występującego w *Generale*?

Można by jednak twierdzić, że słynne ostatnie ujęcie, ukazujące Johnny'ego w mundurze oficerskim, jak odpowiada na oddawane mu honory przechodzącym obok niego żołnierzom i jednocześnie próbuje całować Annabelle siedzącą wraz z nim na wiązarze Generała, jest właśnie sposobem na połączenie w spontaniczny, choć humorystyczny sposób wątków narracji w organiczną całość obejmującą Johnny'ego, armię, Annabelle i parowóz. O tym, że takie twierdzenie jest bardzo problematyczne, świadczą już choćby rozbieżne interpretacje tej sceny. Rozpoczęliśmy od „pesymistycznej" interpretacji Gunninga, który widzi tu ilustrację alienującej mechanizacji miłości. W przeciwieństwie do niego Carroll interpretuje ją „optymistycznie": jest ona dla niego jeszcze jednym przykładem zdolności Johnny'ego, które pozwalają mu rozwiązywać napotykane problemy w fachowy sposób [17]. Wydaje się, że interpretacje te wzajemnie się wykluczają, jednak pomyślane razem, mogą przyczynić się do ustanowienia szerszej perspektywy, szczególnie jeśli umieścimy je w kontekście odwołujących się do czarnego humoru zakończeń, z których są znane filmy Keatona [18]. Cielesne zdolności Johnny'ego pozwoliły mu zatem na znalezienie rozwiązania godnego inżyniera, jednak w ostatnim ujęciu jesteśmy świadkami m ę c z a r n i człowieka, który usiłuje trzymać się jednocześnie dziewczyny, armii i parowozu. Być może to nie przypadek, że scena ma miejsce dokładnie tam, gdzie wcześniej widzieliśmy bohatera w stanie największego przygnębienia, po tym jak został odrzucony przez armię i przez dziewczynę. Absurdalność tej sceny uwypukla niemożliwość tego, co zostaje w niej osiągnięte.

Sławomir Masłoń

[1] T. Gunning, *Buster Keaton or the Work of Comedy in the Age of Mechanical Reproduction*, „Cineaste" 1995, t. 21, nr 3, s. 17.

[2] Interesującą analizę „estetycznej" krytyki kolei podjętą przez XIX-wiecznych autorów angielskich można znaleźć w: M. Nitka, *Railway Defamiliarisation: The Rise of Passengerhood in the Nineteenth Century*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.

[3] H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995, s. 39.

[4] A. Dale, *Comedy Is a Man in Trouble: Slapstick in American Movies*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, s. 88.

[5] N. Carroll, *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor, and Bodily Coping*, Blackwell, Oxford 2007, s. 70.

[6] Tamże, s. 77. Jak na wielu przykładach pokazuje Carroll, jest to strategia konsekwentnie stosowana przez Keatona w całym filmie, czego efektem jest jego charakterystyczny styl, ponieważ plany ogólne występują stosunkowo rzadko (a w każdym razie nie są stylistycznie dominujące) w dziełach Chaplina i Lloyda, słynnych komików współczesnych Keatonowi.

[7] Odnosi się to szczególnie do późniejszych krótkich filmów Chaplina i wszystkich jego filmów pełnometrażowych, w których występuje jako włóczęga. Jak zauważa Dale (dz. cyt., s. 17), w jego wczesnych krótkich filmach bohater jest postacią amoralną, to znaczy nie uległ jeszcze sentymentalizacji, której efektem jest niewinne wnętrze.

[8] Cyt. za: A. Dale, dz. cyt., s. 64.

[9] G. Królikiewicz, *Wielka kamienna twarz – próba analizy filmu „Generał" Buster Keatona*, Studio Filmowe N, Łódź 1996, s. 62.

[10] Zawsze wydawało mi się, że konwencjonalnie sentymentalne miny Chaplina nie pasują do pomysłowego języka jego ciała.

[11] *To a Locomotive in Winter*, w: W. Whitman, *Leaves of Grass*, red. J. Loving, Oxford University Press, Oxford 1990, s. 359.

[12] N. Carroll, dz. cyt., s. 21.

[13] B. Keaton, C. Samuels, *My Wonderful World of Slapstick*, George Allen and Unwin, London 1960, s. 131.

[14] N. Carroll, dz. cyt., s. 161.

[15] Na przykład Carroll: *O ile mi wiadomo, nikt nigdy nie twierdził, że temat „Generała" ma coś wspólnego z wojną secesyjną czy w bardziej abstrakcyjny sposób z konfliktem między wartościami, które Północ i Południe miały sobą reprezentować. To znaczy na jednym poziomie konflikt dramatyczny ma naturę społeczną, to wojna domowa. Jednak film starannie unika rozróżniania stron pod względem ideologicznym. Wojna po prostu stanowi kontekst i motywuje rodzaje działań, które składają się na film* (dz. cyt., s. 19).

[16] S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, red. J. Engel, W. J. Bate, Princeton University Press, Princeton 1985, s. 304-305.

[17] N. Carroll, dz. cyt., s. 23.

[18] Na przykład w filmie *College* postaci Keatona udaje się poślubić dziewczynę, potem następują dwa ujęcia obrazujące rozpad związku, a na koniec widzimy dwa o s o b n e groby.